与魔搏斗的人:易卜生作品中的个体性危机

社会
2022·5
CJS
第 42 卷

傅春晖

摘　要:本文把易卜生置于北欧-日耳曼的思想谱系中进行解读,认为“个体性”是理解其剧作的关键。易卜生的剧作和克尔凯郭尔的哲学思想有着互文性的关联,他们都认为严格意义上的宗教信仰的前提就是个体性。同时,在尼采看来,当时的欧洲已经进入“群氓的时代”,“个人”岌岌可危。在这个背景下,易卜生塑造的诸多人物都具有“世纪末”的特点,颓废、烦与空虚成为一种普遍的社会心态。个体性的膨胀将带来严重的社会问题,伴随着躁动不安,有时候会转变成最物质化的享乐主义,但更多时候则表现为否定和破坏,甚至是暴力和毁灭。

关键词:易卜生　世纪末　个体性　魔　虚无
DOI:10.15992/j.cnki.31-1123/c.2022.05.002

Wrestling with Demons:Fin de Siècle in Ibsen's Plays

FU Chunhui

Abstract: This paper places Ibsen in the Nordic-Germanic thought tradition, and argues that "individuality" is the key to understand this tradition and Ibsen's plays. European society at the end of the 19th century was far from being a world of "demon free", instead, it even had irrational and anti-enlightenment overtones. Ibsen's plays and Kierkegaard's philosophical thoughts were intertextually related. They both opposed the established church, and believed that the prerequisite for religious faith in the strict sense is individuality. Brand was tantamount to a death sentence to all serious religions. Meanwhile, in Nietzsche's view, Europe had entered "the era of the mob" and "individual" was in danger. In this context, many characters created by Ibsen had the characteristics of "Fin de siècle", where decadence, boredom and nihility had become a common social state of mind. Freud had a profound insight into the dangers contained in this mentality. He believed that behind the collective psychology was the individual

* 作者:傅春晖　中国农业大学人文与发展学院(Author:FU Chunhui, College of Humanities and Development Studies, China Agricultural University)E-mail:4.27@163.com

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://v

psychology at work, and the expansion of individuality would bring very serious social problems. For Freud, individuality tended to be restless, often turning into the most materialistic hedonism, but more often expressed in denial and destruction, even in violence and devastation. In Ibsen's view, such social ills were not something that could solved by political means. What Ibsen's plays present us is the paradox of "individuality" itself.

Keywords: Ibsen, fin de siècle, individuality, demon, nihility

我曾在我的一本书上题写了以下诗句作为我的座右铭：
生活就是与心中魔鬼搏斗；
写作就是对自我进行审判。
——易卜生致路德维格·帕萨奇，1880 年 6 月 16 日，慕尼黑[1]
（易卜生，2012：190）

易卜生的思想和作品进入到中国不可谓不早，在某种程度上，他最开始是被当成思想家而引起关注的。鲁迅在 1907 年写作的《摩罗诗力说》和 1908 年写作的《文化偏至论》中都介绍过易卜生。鲁迅敏锐地指出，易卜生塑造的形象是"地球上至强之人，至独立者也"。他甚至还讨论了易卜生和克尔凯郭尔之间的继承关系，认为易卜生就是克尔凯郭尔的"诠释者"，克尔凯郭尔奉"发挥个性"为"至高之道德"，到了易卜生这里，就成为一种明确的"反社会民主"的倾向，而尼采则是"个人主义之至雄桀者"（鲁迅，2006：50–51、79）。

不过，中国人对易卜生的接受，主要是通过所谓的"易卜生主义"。1918 年，《新青年》6 月号出版了"易卜生专号"，其中刊出了胡适的《易卜生主义》一文。胡适（1998：485）认为："易卜生的人生观只是一个写实主义。易卜生把家庭社会的实在情形都写出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命：——这就是'易卜生主义'。"胡适对易卜生的解释显然受到了萧伯纳的影响，在《易卜生主义的精髓》这本书里，萧伯纳

1. 另见《四行诗》（易卜生，1995e：52）：
生活就是——同心中的
魔鬼作殊死战。
写诗就是——对自己的
灵魂进行审判。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

尤其推崇易卜生的社会问题剧，并从女权运动和社会主义的角度对易卜生的剧作进行了解读（Shaw，1917：173-186）。

在当时的时代背景下，中国人对易卜生的这种接受有其必然性，易卜生的社会问题剧很快成为反抗封建制度、反抗传统家庭的宣传片，其影响之大，以致我们今天对易卜生的理解还在这个思路中。现在看来，这种接受和理解显然有一定的片面性。当我们把易卜生置于一种特定的思想传统中来理解时，他的丰富性和重要性才能更清晰地凸显。

一、世纪末：除魔的世界？

回顾十九世纪末的西方世界，我们会看到一幅极为矛盾的光景。欧洲文明似乎已经登峰造极，密涅瓦的猫头鹰早已飞起宣告理性的胜利，在一个“除魔”的世界里，人们已经开始担心理性的铁笼可能造成的现代困境。与此同时，生活于其中的人们普遍表现出焦虑、恐惧、孤独、烦躁的心态。这种普遍的社会心态到底是理性本身带来的，还是因为在理性化的过程中压抑了太多非理性的甚至是魔性的潜意识？甚至在韦伯身上，我们可以清楚地看到这种与魔搏斗的痕迹。有学者敏锐地指出，《新教伦理与资本主义精神》这部著作本身就是这种斗争的产物，韦伯因寻求与父亲和解而不得，陷入了无法化解的俄狄浦斯情结的永恒冲突之中。在这个意义上，新教正是以理性与自由之名通过除魔而对天主教权威的弑父行为（孙飞宇，2012）。[2]

借茨威格的话说，这种与魔搏斗的人并非个例，甚至整个十九世纪都充斥着这种“原初的、本性的、与生俱来的躁动”。这种“魔性”并不是

2. 当然，由“除魔”引起的问题颇为复杂，韦伯对待理性化的态度也极为矛盾。正如有学者指出的，作为一名新康德主义社会学家，韦伯深刻地认识到，随着1848年席卷欧洲的革命浪潮，以黑格尔为代表的“绝对理性”已经彻底破产。在韦伯身处的年代，盛行的其实是以叔本华、尼采、克尔凯郭尔和柏格森为代表的非理性主义思潮。因此，对韦伯来说，欧洲的理性化进程其实是“中断”的，他之所以要通过“理性化”重塑欧洲的理性主义传统，在某种意义上正是对当时非理性主义思潮的反思和对抗。不过，由于受到德国浪漫主义思维方式的影响，不管是在宗教、政治还是学术生活中，作为自由主义者的韦伯仍然是以个体而非“社会”的方式来进行挽救和担当，他所呼吁的“英雄主义的伦理”恰恰代表了现代人个性的“总体”（苏国勋，2016：45-53；李猛，2001）。由此看来，不管是非理性主义思潮还是理性化，其背后都以现代人的“个体性”为前提，这正是“除魔”的吊诡之处，它并没有从根本上化解由非理性主义思潮带来的危机，只不过使个体性披上了理性化的外衣，反而加深了这种危机的紧张程度。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

“病态”,病态一词“适用于那些没有创造力的人身上,适用于低级的世界”,相反,“创造了永不磨灭的东西的疾病已不再是疾病,而是一种超健康的形式,是最高健康的形式”(茨威格,2000:3–14)。与茨威格描绘的荷尔德林、尼采等人的反常表现不同,歌德则典型地代表了所谓的正常与健康。这也正是韦伯在《新教伦理与资本主义精神》这本书的最后提到《威廉·麦斯特的漫游时代》和《浮士德》时所表达的观点,即当人们在履行日常生活中的天职时,是以某种“放弃”为条件的(韦伯,2010:117)。

显然,本文的主角易卜生与歌德的立场截然不同,和司汤达一样,易卜生更崇尚“严酷的真实”。在他看来,“传统的丑陋可能因其内在之真而显得是美的”,而拉丁时期和古典时期的美学原则从未真正感动过他,因为那里面的人物“属于人类堕落之前的时期”。易卜生痛斥路德以来新教的市侩风习,在与勃兰兑斯的通信中,他对穆勒的《功利主义》表现出的“貌似圣明的平庸”表明了深恶痛绝的态度(易卜生,2012:79、138)。其实,在其较早期的作品五幕诗剧《培尔·金特》中,易卜生就表达过既反对基督教又反对黑格尔学说的立场(Gjesdal,2010):

> 培尔:(自言自语)肯定是一位才学高超的人。他说的话我一句也听不懂。(凝视周围)哦,这就是学者俱乐部,对吗?
>
> 贝葛科芬费尔特:对,你可以看到他们都在这儿,一个也不缺。七十名会员,最近又增加了一百六十人。
>
> ……
>
> 培尔:博士先生,主任先生……
>
> 贝葛科芬费尔特:我既不是博士,也不是主任。我曾经当过……可是现在……培尔先生,能替我保守个秘密吗?我必须把心里的话吐诉出来。
>
> 培尔:(越发不安)什么呢?
>
> 贝葛科芬费尔特:答应我,你听了不会晕倒。
>
> 培尔:我尽力做到。
>
> 贝葛科芬费尔特:(把他拉到一个角落里,低声说)**绝对理性在昨天晚上十一点寿终正寝啦**。[3]
>
> 培尔:我的天!
>
> 贝葛科芬费尔特:是的,这确实是件可悲的事。以我处的

3. 黑体为本文作者所加,下同。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

地位，尤其如此。直到现在为止，这个地方被看作是**疯人院**。

培尔：疯人院！（易卜生，1995a：395-396）

易卜生在剧中塑造的主人公培尔被很多中国学者看作挪威的“阿Q”，是其国民性的代表。培尔是挪威乡村中一个农民的儿子，他幼年经历了家道中落，年轻时整天无所事事、被人嫌弃，最突出的特点是爱好幻想、喜欢吹牛。在酒后劫持新娘、大闹山妖王国、历经母亲去世之后，培尔告别了他的心上人索尔薇格，以“为自己就够了”的山妖精神开始闯荡世界。在上述文字段落中，培尔已人届中年，他靠贩卖奴隶发家致富又得而复失，在阿拉伯的沙漠王国中冒充先知又被抛弃，最后走到了狮身人面像这里，遇到了德国学者贝葛科芬费尔特。很明显，培尔的游历是对当时整个资本主义世界的否定。首先，他否定了建立在不平等贸易基础上的殖民主义；其次，他也否定了“东方主义”式的寻找人间乐园的企求；最后，他还否定了西方文明的哲学根基。在此前的情节中，和俄狄浦斯一样，培尔也轻而易举地认出了狮身人面像之谜，那就是“他自己”。这个谜语在黑格尔的历史哲学中有很深的寓意，这个从兽体内探出人头的怪物，正是自我意识从单纯的“自然的东西”里提高自己的结果，从而具有了最原初的“人”的概念（黑格尔，2011：183-205）。因此，培尔完全可以被看作易卜生作品中“个体性”的开端，然而即便如此，培尔也无法成为“一个保持自己真正面目的人”，反而一直在“绕道而行”，个体性的成长注定要踏上一条艰险之途。

不过，易卜生并不是一个博学之人，不可能指望他以学者的方式为我们提供一个有关个体性的确切答案。作为其生前好友，埃德蒙·葛斯在《易卜生传》里回忆到，易卜生的阅读范围极为狭窄，除了《圣经》以外，在他身边根本看不到任何书，他应该读过伏尔泰的书，很可能也读了一些莎士比亚和克尔凯郭尔的作品，且都是翻译的版本（葛斯，2018：125、168）。总之，易卜生不是一个学究气很重的人，惟其如此，他才得以创造出一种与古希腊和伊丽莎白时代完全不同的悲剧形式。在这种悲剧形式中，“理性和生活面临的最大的威胁并不来自外部，而是源自不安定的灵魂”（斯坦纳，2018：213）。

当然，易卜生的创作和他身处的环境以及他自身的经历有关。世纪末（fin de siecle）的欧洲是一幅什么样的场景呢？1895年，德国神经学专家理查德·冯·克拉夫特-埃宾指出，“神经焦虑症”已经迅速在欧洲蔓

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

延,这是大型工业化的胜利带来的恶果,人口向城市聚集的代价就是心理健康,人们用酒精、咖啡、烟草麻痹自己,生活放荡、梅毒蔓延导致他们生下了“病态、虚弱和紧张的孩子”。在文艺界,追求神秘成为风尚,《化身博士》《道林·格雷的画像》《螺丝在拧紧》《福尔摩斯探案集》等作品用哥特式风格、科学与幻想、直觉与灵性乃至超自然现象搭建起了各种光怪陆离的景象(巴特鲁姆,2020:15、28)。正如茨威格在《昨日的世界》里所说的,一边是工业化、城镇化以及惊人的贫穷,一边是貌似繁荣、和平的艺术和文学世界。在这样一个尼采称之为“颓废”(decadence)的世界里,“碎裂”(fragmentation)似乎无处不在,而文化现象中最引人注目的就是从马克思到弗洛伊德的转变,人们越来越倾向于用心理学范畴而非社会范畴来理解人类和社会(休斯克,2007:3-8)。[4]

和易卜生同时期的挪威画家蒙克的作品集中地体现出这种世纪末的景象。十九世纪,克里斯替阿尼遏(现奥斯陆)的人口从 1801 年的大约 17 000 人急剧增加到 1900 年的大约 23 万人,城市化和工业化导致了严重的城市贫困,大量儿童和年轻人死于肺结核。蒙克的母亲在他 5 岁时因为肺结核去世,蒙克 14 岁时他的姐姐也死了,他的父亲有精神疾病,妹妹也得了抑郁症,他说自己就像易卜生《群鬼》里的欧士华,是一种“身体上的遗产,精神上的病态……一种鬼”(巴特鲁姆,2020:98)。易卜生的剧作对蒙克影响至深,据估计,蒙克大概有四百多幅绘画、素描和版画是受易卜生的作品启发,而且他也为易卜生剧作的演出制作过海报以及担任舞台设计,为《培尔·金特》设计的海报和诸多注释性的绘画更是其中的经典,它们突出地表现了培尔那个焦虑、敏感、疏离的自我形象(Sæther,2010)。

1902 年,蒙克关于爱、焦虑和死亡主题的 22 幅画在伯林分离派画展中展出,获得了极大赞誉,其中就包括广为人知的《呐喊》。和易卜生的剧作一样,蒙克的绘画给人一种逼迫感,让人感受到一种“窒息的紧

4. 关于“世纪末问题”的研究也越来越受到社会学的重视。在某种意义上,涂尔干可被看作是一个就世纪末问题进行研究的社会学家。在他看来,由过度的个体主义造成的“无限症”而引起的自杀,正是世纪末状态的重要表征,是一种世纪末的“时代病”(赵立玮,2014;孙飞宇,2018)。甚至韦伯、齐美尔等社会学家的思想也需要放到“世纪末”的历史脉络中才能得到更好的理解。本文所强调的颓废、烦与空虚的普遍社会心态,与这些研究指出的“世纪末忧郁”或“世纪末精神”相契合(赵立玮,2015)。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

张”,事件总是在瞬间浮现在我们眼前。我们今天看到的易卜生的标准像就是蒙克绘制的,在《易卜生在格兰德咖啡馆》这幅版画中,他“一只眼半闭着,似乎在思考,而另一只在观察……带着强烈而惊人的动感与温暖”(巴特鲁姆,2020:120、180)。

二、个体性与基督教

易卜生不能被看作一位挪威本土作家,他是一个世界公民。他出生在挪威东南部的小镇希恩,对这个思想偏狭的小镇,易卜生并没有好感,他甚至认为:“希恩的居民根本不配拥有我的出生地。”(葛斯,2018:3)易卜生写作生涯的成功恰恰是在他离开挪威以后,1864 年 4 月,36 岁的易卜生离开了他的祖国前往意大利,[5] 1865 年他写完了五幕诗剧《布朗德》,翌年该剧在哥本哈根面世并取得了巨大的成功。勃兰兑斯立即对其做出了积极的评价,推动了易卜生在文学领域的地位建立。此后直到 63 岁,易卜生辗转于罗马、德累斯顿、慕尼黑等欧洲城市,写作了从《布朗德》到《海达·高布乐》等十余部剧作,在全世界获得广泛赞誉,[6] 然而终其一生,他也没有引起挪威本地人的思想共鸣。

在一封写给勃兰兑斯的信中,易卜生(2012:285)说:“我最开始的时候感到自己是一个挪威人;后来我发展成为一个斯堪的纳维亚人;而现在我达到了条顿主义。”确实,易卜生首先是因在德国的影响而登上世界文学的舞台。不管是早期具有“民族浪漫主义”色彩的剧作,还是后来像《布朗德》《培尔·金特》这样的“书斋剧”,都具有明显的德意志风格。正如托马斯·曼所说,我们应该把易卜生置于十九世纪北欧–日耳曼的思想体系中进行理解,这个“世纪末”产生了令人痛苦、充满怀疑、苦于真实、甘冒风险、追求狂热的“伟大”(曼,1982)。当然,北欧社会有其独特之处,这是一个恩格斯认为比起德国来有着天壤之别的世界,这里的人具有独特的性格和独立的精神,因为这里的农民从来都不是农奴,这里的小资产者是自由农民之子,“他们比起堕落的德国小市民来

5. 1864 年 4 月,普鲁士与丹麦交战,易卜生对挪威政府不肯出兵援助丹麦表示愤慨,于是奔赴意大利罗马。

6. 1890 年冬天,即易卜生回到挪威的前一年,四幕剧《海达·高布乐》面世,它被同时邀约在伦敦、纽约、圣彼得堡、莱比锡、伯林、莫斯科、哥本哈根、斯德哥尔摩和克里斯替阿尼遏上演。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

是真正的人”(恩格斯,1982)。

如果说有一个人能够代表这一时期北欧思想界的话,一定是克尔凯郭尔,[7]或者毋宁说,他是我们理解北欧-日耳曼的思想体系时绕不过去的一个人物。易卜生的剧作和克尔凯郭尔的哲学思想甚至存在一些互文性的关联。克尔凯郭尔的核心思想是“个体性”,即他称之为“孤独个体”的概念,他否定任何普遍性的存在,他毕生论辩的死敌就是“群体”这一被他视为世界上最邪恶的东西。他认为,宗教意义上的“信”必定以个体性为前提,而不可能通过任何“中介”来完成。这样,他就否定了教会存在的意义,甚至认为修正基督教的关键在于“要抹杀1800年的历史”。一个真正的基督徒必须以自己的方式去面对《圣经》,而不是“把基督教当成一种教义体系、一个仅供沉思默想的对象”,这种方式只会造就一大批教士和教授,这只是在“绕道而行”,这样他就不可能成为一个行胜于言的“使徒”。在克尔凯郭尔看来,路德改变了《新约》里“殉道”的概念,让信仰变成了快乐无比、异常轻松的事情,美其名曰“进步”,并且教会了人们“依靠人多势众争取胜利”。不仅如此,克尔凯郭尔还认为,一个真正的基督徒应该有所“牺牲”,真正的信仰骑士应该像亚伯拉罕一样,在“恐惧与颤栗”中完成对上帝的献祭(克尔凯郭尔,2015:146、178、189、230、242-243)。

不论是在对个体性的理解上,还是对宗教的态度上,易卜生和克尔凯郭尔都非常一致。布朗德、培尔·金特以及易卜生所创造的其他主人公,都具有非常鲜明的“个体性”。易卜生告诉过勃兰兑斯,与其依托于任何形式的社会团结,不如实行“一种彻底的、真正的自我主义”(易卜生,2012:58、113)。因此,《布朗德》甫一问世,评论家们就纷纷认为它和克尔凯郭尔的哲学思想有关,因为布朗德这个人物明显表现出对激情与个体的美化以及对群体的厌恶。易卜生自己并不承认他的剧作受到

7. 和韦伯一样,克尔凯郭尔也面临着十分严重的“父与子”问题,他父亲在妻子死后没几个月就和一个女仆发生了性关系,并且在她怀有身孕之后才娶进家门,这个女仆就是克尔凯郭尔的母亲。克尔凯郭尔是全家最小的孩子,他出生的时候父亲已经57岁,他认为自己的体弱多病是父亲纵欲过度造成的。悖谬的是,他父亲虽然缺乏某方面的自制力,却是个虔诚的教徒,因此在其灵魂深处常常透露出一种不安,这种战战兢兢的神经质甚至比他本人是个伪君子更让克尔凯郭尔怀疑上帝之爱。父子两人一直都相信,作为一种惩罚,全家人都会夭亡,最后只剩父亲活在世上。确实,母亲和家中三个孩子都先于父亲去世,这给克尔凯郭尔的心理造成了严重的创伤(克尔凯郭尔,2015:31-32)。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

了克尔凯郭尔的启发，只是这样说道："当然，刻画一个将实现理想作为人生唯一目标的人物，难免会跟克尔凯郭尔的人生存有一定的相似之处。"（易卜生，2012：48）然而对于读者来说，这种相似事关重大，它说明了我们把易卜生放在北欧-日耳曼的思想谱系中来理解的正当性。

《布朗德》是易卜生根据其同名史诗改编而成的诗剧，故事发生在十九世纪中期挪威的一个峡湾小村，主人公布朗德是一位教区牧师，他要求人们摈弃世间所宣扬的宗教教义，崇信真正的上帝，为一种绝对的理想目标而战斗：

布朗德：对，不过我是去——守灵。

阿格奈斯：去守灵？

艾伊纳：真的么？下葬的是谁？

布朗德：就是你刚才所说的，你们的**上帝**。……是的，每一个奴隶的上帝，每一个劳役者的上帝，要在光天化日之下穿上寿衣，放进棺材，送入坟墓。事情总有一个尽头。你现在应该明白：**几百年来，他一直有病**。

阿格奈斯：（转身）走，艾伊纳！

艾伊纳：布朗德，你病了！

布朗德：没有，我像岭上的枞树，或者山上的桧树一样健壮，生机勃勃。有病的是当今这一代人，他们需要治疗。……我不是宣讲福音的人；我不是作为教会的牧师说话。我算不算个基督教徒，我也说不清楚。但是有一点我敢肯定，**我是一个人**；我敢肯定，我看出了把这个国家的人的意志消磨净尽的毛病。……**天主教徒把救世的英雄变成一个吃奶的婴儿，同样，你们把天主变成一个几乎像小孩般幼稚的老朽。正如教皇只落得成为留在彼得宝座上的一串钥匙的主人，同样，你们把上帝从南极到北极的国土缩减成为教会**。你们把生活同信仰和教义分离。谁也不管如何按照信仰生活。你们致力于提高灵魂，而不是生活得完全彻底。为了敷衍应付，你们需要一个睁一只眼闭一只眼的上帝。这一代人的上帝跟这一代人一样，一定也是未老先衰，应该把他画成秃顶而戴睡帽的形象。然而这不是我的上帝！**我的上帝是风暴，而你们的上帝是和风；我的铁面无情，你们的装聋作哑；我的普爱众生，你们的心如木石。我的**

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

上帝像赫拉克勒斯那样年轻，不是六十岁的老爷爷！（易卜生,1995a:157-160）

甚至比尼采还要早,易卜生就借布朗德之口宣告:上帝死了！在易卜生看来,这个“人性的、太人性的”上帝把世人都变成了所谓的“人道主义者”,变成了“末人”。“人道”这个含混的说辞已经成为人们的口头禅,而上帝并没有对耶稣讲过什么“人道”(易卜生,1995a:205)。

上述段落中的艾伊纳曾经是布朗德的同学,他们在途中久别重逢,此时的艾伊纳正要和女友阿格奈斯一起去热情奔放的南方旅行。艾伊纳是一个画家，这段对话表达的正是布朗德对世俗所接受的上帝形象的不满。两人话不投机,于是分道扬镳,但后来又在峡湾小村相逢,此时乡长和教区管事正在发放救济粮。这时有一个女人从峡湾对面前来求救,她的丈夫忍受不了孩子因为饥饿而濒于死亡,于是就把这孩子杀死了,他痛悔莫及,因为尚未向牧师忏悔,所以“既不能活,又不敢死”。乡长推辞说此事超出了辖区范围而不愿前往，其实更大程度上是因为风暴正在肆虐而不想冒险。此时布朗德站了出来,斩钉截铁地表示愿意前往,可是没有人愿意和他一起掌船。阿格奈斯见此就催促艾伊纳前去,可是他退缩了,甚至可怜到以爱情为由。阿格奈斯当即表示要与布朗德一同前往，甚至当艾伊纳提醒她“想想你的一家人”“想想你的母亲”时,她也毫无悔意。后来,阿格奈斯成了布朗德的妻子。

按照麦克法兰的说法，布朗德和艾伊纳分别代表了两条不同的生活道路,一条是“布道坛之路”(the way of pulpit),另一条是“调色板之路”(the way of the palette)。[8]所谓的调色板之路就是一种以审美为取向的生命哲学,而乡长和其他人代表的则是伦理生活的道路,这两条道路其实是相互交织并且可以随时转化的,因而是相对的,只有布道坛之路是绝对的。[9]然而,对布朗德真正的考验还没开始,在上述情节中,伦

8. 转引自陈戎女(2001)的文章《易卜生与宗教现代性——〈布朗德〉个案研究》。

9. 克尔凯郭尔把人生分为三个阶段:审美阶段、伦理阶段和宗教阶段。直观来看,审美阶段确实是最低级的,但这并不意味着它是没有任何自觉的感性生活,在很大程度上,人之所以陷入到审美阶段,恰恰是因为看到了生活的荒诞,他试图以一种“反讽”的方式对时代的病症进行诊断和治疗,阿里斯托芬、伏尔泰以及歌德笔下的浮士德都是其在不同时代的代表。而伦理阶段是对审美阶段的克服,因为作为怀疑论者的审美者其实是痛苦的,伦理阶段则通过中介使在世的生活具有一种普遍性,这种普遍性就是“爱人如己”的责任。克尔凯郭尔认为最佳的生活方式是所谓的宗教阶段。宗教阶段是基(转下页)

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

理和宗教的冲突还没有发生在他自己身上，当考验来临时，我们不禁要问：他能够承受得住吗？

对布朗德的第一次考验是他母亲的去世。他母亲是个极为世俗之人，一辈子只知道赚钱，并且希望布朗德生儿育女、传宗接代，甚至她支持布朗德成为牧师，也是为了使自己在临终之前的灵魂得到拯救。但是，布朗德不愿意接受母亲的遗产，甚至不愿意给她临终祝福，除非她答应一个条件，即自觉自愿地把尘世的一切财富全部抛弃。连阿格奈斯都说他"心肠真硬"，但是他认为自己没有权力崇拜"家庭里的神祇"。他不接受母亲愿意献出一半财物、后来又改口十分之九而领受圣礼的请求，最终没有在母亲临终之前去见她一面。这就是他对待信仰毫不妥协的"全有或全无"。

对他的第二次考验更加具有献祭的色彩。布朗德和阿格奈斯的儿子抵挡不住当地的严寒，眼看就要死去，布朗德的第一反应是"此刻就走"，但是医生这时的一番话却让他犹豫了：

> 医生：对你的教民如此苛求，对你自己却如此宽容！对人多一点少一点都不行，只有一条戒律"全有或全无"，而对自己呢，一到命运的紧急关头，就丧失了勇气，**因为供作牺牲的羔羊是自己的亲生儿子**。（易卜生，1995a：207）

这个考验就像是亚伯拉罕故事的翻版，易卜生强迫布朗德像亚伯拉罕那样，为信仰而献祭自己唯一的孩子。[10] 这时的布朗德是残酷的，这种残酷和他的软弱叠加在一起，他甚至需要阿格奈斯替他做决定：

（接上页）督徒通过"魔性之途"而达致的"信仰的跃迁"，这是一种"非此即彼"的信仰，"你必须要么全盘拒绝这神圣的教义，要么照其本来面目来接受它"（克尔凯郭尔，2015：234，2017：83、121、141）。

10. 克尔凯郭尔认为，对于经受考验之前的亚伯拉罕来说，伦理的最高表达就是"家庭生活"。但问题在于，上帝为亚伯拉罕设定的"终极目的"在伦理之外，这个目的需要对伦理进行"悬置"。亚伯拉罕并不像我们一样预先知道上帝的特赦，他走向摩利亚山的每一步，都在伦理上面临巨大的挑战。亚伯拉罕对儿子的牺牲并不以他对儿子的爱减少甚至舍弃为前提，"他对以撒的爱必须有增无减——只有如此，才能说他牺牲了以撒"。也正因如此，亚伯拉罕才"通过荒谬之力紧紧抓住了整个存在"，所以，克尔凯郭尔认为，基督不是爱，他是绝对真理，而"真理是一个悖论"。正因为它是一个悖论，想要理解它几乎是不可能的，唯一可行的就是"在行动中把握上帝"（克尔凯郭尔，2015：198、224，2017：58、92）。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

布朗德:(想抓住她的胳膊)把做抉择的圣杯从我手里拿走吧。

阿格奈斯:(退到一棵树后)这么说,我做不了母亲啦!

布朗德:这回答包含一个决断。

阿格奈斯:(情绪激动)问问你自己,是否有做选择的余地?

布朗德:听起来,这决断更加肯定了。

……

阿格奈斯:(将抱着的孩子高高举起)上帝啊!你敢于要求这件祭品,我就敢于举起他来献给天国!(易卜生,1995a:211-212)

相比于亚伯拉罕,布朗德此刻的表现确实不像一个信仰骑士,他已经被吓倒了。在这个意义上,易卜生笔下的布朗德和克尔凯郭尔笔下的亚伯拉罕确实有所不同,但是易卜生没有简单地进行高下之分,而是给我们呈现了一个世间之人面临这种困境时的真实反应。哪怕只是对《圣经》故事的"重复",[11]也未必是凡人能够完成的。那么,阿格奈斯呢?看似她代替布朗德走上了那条通往摩利亚山的道路,但是她在天人交战当中早已不堪重负。和以撒的命运不同,并没有"替罪的羔羊"来唤醒她孩子的生命。阿格奈斯感觉自己已经牺牲了全部,"现在一无所有",对她来说,一切已经结束了。"夜晚将临,灯已点亮。胜利耗尽了我全身的力量,我已经倦于看明天的朝阳。"(易卜生,1995a:241)

阿格奈斯去世半年后,一座新教堂在布朗德的支持下宣告落成。但是这座"气派""宏伟"的教堂并不能使布朗德感到满意,它除了激起乡民的自大、迷狂和轻信之外,并不能坚定他们的信仰。这座教堂很快沦为地方政治的工具,乡长虚荣地希望这座教堂能为本地增添美名,副主教则把这种宗教的教化力量看作国家安全的守卫,甚至把布朗德修建教堂的行为看作"通过教会为国家效力的义务"。校长和管事则认为布朗德引起了一些不必要的纷争,这显然是"不合时宜"的,聪明人只应该对生活保持"不动心","随大流"过生活。布朗德当然不同意这种"实用和随俗"的原则,他认为现在的流俗只不过"把一个老的谎言换成了新的罢了"。于是,在落成典礼上,他毅然地把教堂的钥匙扔进河里,断然

11.《重复》也是克尔凯郭尔一部著作的名称,在这本书里,他以文学的形式讨论了重复是否可能的问题。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

否定了“钥匙的统治”。最后,乡民们因为讨要奇迹而不得,更因为他们留恋房屋、田产、牛羊、妻儿,不愿意跟随布朗德离开,只有疯女人葛德和他一起走向了万劫不复的冰山。

毫无疑问,如果布朗德对待基督教的方式可以视为易卜生自己的立场的话,他是坚决反对建制教会的。以保罗为创首的建制派基督教,在其发展过程中越来越具有一种政治的倾向,从而服务于国家和民众。但是,这种传统的宗教形态和功能已经不能适应现代社会了,现代宗教必须考虑个体的差异性,这正是官方教会的教义与基督徒的个体性的分歧点(陈戎女,2001)。在本剧中,副主教也早已看出,“以前人人都是教会的信徒”,如今他们却被引导成为“独立的个人”,但是他寄希望于一种向传统的回归,所以才对新教堂给予厚望,哪怕是建立在虚假的谎言和伪造的奇迹上。布朗德则认为,哪怕建造巴别塔的人坚持说一种语言,现在他们也不再可能建成这座通天塔。

可以说,易卜生对教会的这种看法和克尔凯郭尔如出一辙。克尔凯郭尔在一篇名为《短文一篇》的日记里曾经讲过这样一个故事:有一个神学家,在一座富丽堂皇的教堂里布道,他朗诵了那段耶稣把捐钱的人从圣殿赶出去的经文,他宣称在这种场合传扬的都不是基督教,他让大家去攻击所有华美的教堂、华美的会众,因为耶稣本身就不是一个华美的人,只有通过生活,基督教才能得到传扬。最后,像乡民们对待布朗德一样,会众们也把这个神学家赶出了教堂(克尔凯郭尔,2015:270-271)。

总而言之,对易卜生来说,严格意义上宗教信仰的前提就是个体性。借布朗德的话来说:“一个人有一样属于他的东西,他不能给!那就是他的内在的自我。”(易卜生,1995a:177)其实,易卜生创造的几乎所有主人公都具有这种“不折不扣的自我”。他曾经明确地说过:“说布朗德是个神父,也纯属无稽之谈。‘全有或全无’的原则要求体现在生活的各个领域:爱情、艺术,等等。布朗德就是最好时刻的我自己;与此同时,通过对我自己的剖析,我揭示了培尔·金特和史丹斯戈[12]很多共同的特点。”(易卜生,2012:98)确实,在写完《培尔·金特》之后,易卜生貌似转向了对社会问题的讨论,特别是在写完《皇帝与加利利人》之后,他创作了一系列被人们称之为“社会问题剧”的作品。但如果我们就此以

12. 史丹斯戈是易卜生的散文剧《青年同盟》的男主角。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

为易卜生所关心的问题或者艺术风格发生了转向，就会忽视其作品的内在连续性。在 1898 年 3 月发表的《易卜生文集》第一卷序言中,易卜生再三强调,他所有的作品是一个持续发展、前后连贯的整体。不管是离家出走的娜拉,还是作为人民公敌的斯多克芒医生,乃至海达·高布乐、鲁贝克教授和建筑师索尔尼斯这些下文将要分析的角色,他们作为处于世纪末的人的底色,都是由个体性奠定的。

三、群氓时代:颓废、烦与虚无

《布朗德》一问世,就遭到了易卜生的朋友也是后来诺贝尔文学奖得主比昂松的批评,他认为该剧对所有严肃的宗教都宣判了死刑。虽然比昂松后来收回了他的批评,并且承认《布朗德》是易卜生最伟大的剧作之一,但是他的观察无疑是敏锐的,如果“上帝死了”,同时人的“魔性未除”,那么个体性的膨胀带来的问题将十分严重。就像斯坦纳指出的那样，易卜生的剧作预先设定了上帝从人类事务中退出,“他将现代信仰的脆弱性和想象的世界秩序的缺席作为出发点，人毫无防备地行走在一个丧失了解释性或调节性神话的世界里”(斯坦纳,2018:211)。

也许我们能在易卜生之前的剧作家的作品里找到一些“自我主义”的原型,比如,有学者指出,麦克白和哈姆雷特都隐含了“现代人的主观性危机”(王楠,2020)。但是,个体性在世纪末的处境下增加了一些特定的内涵,它与西方民主社会的发展密不可分。如果说《布朗德》是在宗教背景下讨论个体性与社会的关系,那么《青年同盟》《人民公敌》等作品则为我们呈现了个体性在政治领域的斗争,这些剧作清楚地表明了“真理往往掌握在少数人手中”(克尔凯郭尔,2015:152)。而民主社会的环境则意味着,剧作家在创作的时候需要更关注“观众”的反应,在这个问题上,不管是从内容还是从形式上看,易卜生都有着高度的自觉。首先,不同于莎士比亚与席勒笔下的王公贵族，易卜生剧作的主人公是那些会走入剧场的中产阶层;其次,他让剧中的主人公逐步走出了“书斋”,创作出了一大批真正能在舞台上演出的角色;另外,他也有意识地舍弃了诗歌化的语言,转而用散文体进行写作。在创作历史剧《皇帝与加利利人》的时候,他极力反对用诗体进行写作。他说:“这部戏是以最现实的形式来构思的。我希望营造的幻觉是真实的。我希望给读者营造这种印象：他所读到的是真实发生过的事情……我的新剧并不是古老意义

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

上的悲剧。我试图刻画的是人类，因此我不会让他们用‘天神的语言’来说话。”（易卜生，2012：147–148）

事实上，在十九世纪末的西方思想中，“群众”“公众”和“共同体”已经至关重要。[13] 在尼采看来，当时已经进入了个体“被迫作一次自己的立法”的时代，因为这是一个“群氓的时代”，在这样一个时代里，“何为高尚”甚至需要用某种程度上的“利己主义”来进行说明（尼采，2015：270–274）。易卜生无疑是这种政治观点的支持者，在与勃兰兑斯的通信中，他明确表示过，知识分子阶层与民主原则的矛盾是无法调和的。甚至在公开演讲中，他也对民主制进行过毫无保留的批评。他认为，民主制无法保障“最为重要、最不可少的个人权利”，因为它缺乏一种性格、意志和精神上的“高贵”。易卜生一生都排斥政治参与，他说自己“更喜欢独处”，相比于投身政治，他更关心社会问题本身，因为他“不相信政治手段的解放力量，也不相信当权者的利他主义与善的意志”。这种情况集中体现在《群鬼》发表之后在挪威当地引起的骚动上，它挑动了公众的神经，正如之前《玩偶之家》令公众振奋一样，只不过这一次，公众并没有站在易卜生这边。易卜生一度被视为挪威保守党的支柱，但是这本被指控为传播无政府主义和虚无主义的剧作的出版，使他脱离了保守党的阵营，同时也没有受到自由党的欢迎，每个党派都迫不及待地远离这个道德的“洪水猛兽”。有鉴于此，易卜生后来创作了《人民公敌》作为强硬的回应，明确提出了“少数派”的主张。《群鬼》发表之后，在写给勃兰兑斯的信里，易卜生曾说：“我有越来越多的证据可以表明，参与政治、参加党派是败坏人心的。在任何情况下，我都决计不会参加多数派的政党。比昂松说：‘多数派总是正确的。’我猜想，作为一个务实的政治家，他一定会那么说。而与之相反，我却必须说：‘少数派总是正确的。’”（易卜生，2012：202–203、238、280、370–372；葛斯，2018：86–92）。[14]

13. 在克尔凯郭尔看来，“群众”“公众”与“共同体”有着显著的区别，在“群众”“公众”当中，根本没有什么个体，“数字是基本要素”；而在“共同体”里面，个体是存在的，并且是构成共同体的重要“前提”。他在日记里表达过这样一个政治观点：“个性是亚里士多德派的特点——然而体系却是平民的发明。”（克尔凯郭尔，2015：153）

14. 虽然易卜生和比昂松之前因《青年同盟》的发表而交恶，比昂松认为这部剧作丑化了他所属的自由派政党，但是《群鬼》发表之后，在挪威唯一公开支持易卜生的人就是比昂松。易卜生认为“他确实拥有一个伟大的、高贵的灵魂”（易卜生，2012：206）。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

不过吊诡的是，剧场本身就是一个政治的舞台，这一点不论是克尔凯郭尔还是尼采都看得非常清楚。在克尔凯郭尔看来，从异教时代到基督教时代一个显著的变化就是，剧场从代表对神的崇拜，变成了每周一次在想象中和上帝做一次快乐而有趣的“交往”，教堂因此变成了一个“法定的剧场”（克尔凯郭尔，2015：260）。尼采也对这个“演员的黄金时代”感到深恶痛绝，他甚至认为“戏剧乃是趣味问题上的一种民众崇拜形式，戏院乃是一种大众起义，一种针对良好趣味的公民表决”。以瓦格纳的艺术为例，那种情绪高亢的痉挛和过度兴奋的敏感实则是“歇斯底里”的病态表现。尼采认为瓦格纳并不是音乐家，而是“演员”，他试图用一种“无尽”的旋律来达到一种类似于宗教拯救的“效果”，这实际上是一种政治催眠术。这种艺术是被“理性”精心设计过的，它并不是“自然”的表现，它体现为一种高超的“技术经济学”。瓦格纳并不想费力去解决戏剧冲突，甚至回避对角色的心理动机进行说明，而只是借助“戏剧性虚构”[15]来敷衍了事、蒙混过关。如此，这种艺术就只剩下廉价的“同情”，并且制造了很多“女瓦格纳信徒”。但是北欧-日耳曼并不是一个盛产“同情”的地方，在斯堪的纳维亚的传说里，沃坦（Wotan）[16]在英雄的胸膛里“放了一颗坚硬的心”，高尚者和勇士跟“同情或利他行为”离得最远（尼采，2011：9-51，2015：263-264）。

在尼采（2011：32）看来，同情是“颓废者的德性”，而颓废者恰恰是易卜生剧作中非常重要的形象，可以说它就是个体性在日常生活中的一种特定表现。《群鬼》里的欧士华是易卜生的剧作里最早出现的颓废者形象。不过，他的颓废并不是自己一手造成的。他的母亲海伦年轻时由母亲和姑姑做主，嫁给了漂亮、有钱但是荒淫无度的宫廷侍从官阿尔文。婚后一年，海伦实在难以忍受，于是去找她以前的知己曼德牧师求援，但是虚伪的曼德牧师为了自己的名誉、地位拒绝了她，并以“服从上帝的意志”和所谓“法律和秩序”的名义要求她忍辱负重活下去。生下欧士华后，海伦不希望他受到父亲恶习的影响，就把他送到巴黎去学习绘

15. 这种虚构甚至称不上“巧合”，比如尼采所举的例子：“假定有一种情形：瓦格纳需要一个女声。整整一幕戏都没有女声——这可不行！但‘女主角们’眼下全都没空。瓦格纳怎么办呢？他就把世上最老的女人埃尔达解放出来：‘上台来，老奶奶！您一定要唱啊！’埃尔达唱了。瓦格纳的目的达到了。他马上又把这个老妪赶走了。”（尼采，2011：39）

16. 沃坦是北欧神话中的“奥丁”在日耳曼语中的称呼。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

画，并且一直向他宣称父亲是个道德高尚的人。欧士华显然没有像母亲希望的那样走上正道，在巴黎他最感兴趣的就是所谓“生活的乐趣”，而且他也看穿了所谓道德家的真面目，那些“优秀的”丈夫和父亲来到巴黎之后，无不沉溺于纸醉金迷的生活，但是回国以后，又都转而批评起巴黎的腐朽不堪（易卜生，1995b：250，2016：110–113）。谎言最终总要被揭穿，欧士华漂浮在这样一个没有上帝、缺乏秩序的浮华世界里，怎么可能不学坏呢？更可悲的是，他从娘胎里就染上了父亲身上的梅毒，再怎么挣扎也没用，最后变成了一个白痴。戏剧的高潮在结尾处，在他完全丧失理智之前，欧士华希望母亲能够帮助他了结自己的生命，整部剧就在他的发病和母亲的歇斯底里中降下了帷幕。

易卜生并不赞赏当时流行的所谓“世纪末”艺术，这种艺术的代表就是法国的颓废文学和英国的唯美主义，他告诉比昂松，国外旅行给他带来的重要影响就是从脑子里清除了唯美主义艺术观的影响。欧士华显然是易卜生批判的对象，在他看来，文学、艺术等多样化发展的趋势，并不能阻止人类“步入歧途”。

退一步讲，颓废者如果还没有发疯的话，他们的日常生活状态是什么样的呢？一言以蔽之——“烦”。在海德格尔看来，“烦”（sorge）甚至就是常人日常共处的一般状态（张巍卓，2021）。就像司汤达描绘的维里埃尔一样，在易卜生后期的剧作中，“烦”也是无处不在的。比如，海达·高布乐，她的生活基调就是“烦”。

海达：喔，我的勃拉克先生，你不知道**我真闷得要命！**

勃拉克：（同情地）你当真闷得要命吗？这是不是真心话？

海达：是真心话，你当然可以了解我！出去了足足六个月，没碰见过一个熟悉咱们生活，或是可以谈谈咱们喜欢的事情的人。

……

海达：是的，带着死人气味。我闻到那味儿就想起一束花来了——在一次跳舞会的后一天。（两手搭在脑后，靠在椅子里，瞧着他）喔，我的好推事——**你不能想象我在这儿住下去会闷到什么地步**。

勃拉克：你为什么不也找点事做做，海达太太？

海达：找一桩可以吸引我的事？

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

勃拉克:当然,要是做得到的话。

海达:天知道什么事能吸引我。

……

海达:(不耐烦地站起来)对,你这话说对了!现在我害得自己活受罪,就是为了这份儿破场面和空架子!(走过去)**日子过得这么无聊**就为这个!真可笑!做人就是这样子。(易卜生,1995c:273-280)

《海达·高布乐》的女主角海达已经结婚了,她的丈夫是泰斯曼,但易卜生有意仍称她为海达·高布乐,而不是海达·泰斯曼,认为她在精神上仍然是高布乐将军的女儿。海达认为自己是下嫁给了泰斯曼,她仅带着一张将军画像、一张写字台、一个书架、一把椅子、一架钢琴和后来她用来诱惑乐务博格自杀以及她自己用来自杀的两把手枪,以一个没落贵族的姿态被关进了"一个舒适的资产阶级的客厅"(塞萨,2004)。

上述对话发生在海达和泰斯曼六个月的蜜月旅行结束之后,可以看出,她是一个毫无家庭观念的人,她嫁给泰斯曼只是希望能够当上教授太太,借此享受一些社交生活。可是泰斯曼遇到了竞争对手,海达的愿望落空了,而这个竞争对手恰恰就是海达曾经喜欢过的乐务博格。乐务博格曾经过着一种波西米亚式的放荡不羁的生活,海达也向往那种生活,但是她没有勇气去冒险。与欧士华命定的遭遇不同,海达的婚姻完全是她自己的选择。在婚姻里,海达觉得闷、觉得无聊,甚至拿泰斯曼在旅行中的表现和勃拉克打趣。她并非不知道勃拉克说的"找点事做做"是什么意思,后来勃拉克明确提出了自己想成为第三者。换句话说,这段对话能够继续下去的前提就是海达的"无聊"。借用洛维特(2001)评论克尔凯郭尔和尼采的一篇文章中的话:"这种根本上的无聊并不是对这样或那样东西感到无聊,而是一种根本无对象的自我无聊,对一切和每一样东西,因为根本就很无聊。它对于人的存在来说是一种自身的空虚,这种空虚虽然可以通过工作和消遣被充实和驱散,但却无法被消除。"

在《咱们死人醒来的时候》这部易卜生最后的剧作里,雕塑家鲁贝克也深深地陷入一种"厌世"情绪。他发现自己只是假装在"生活",这种生活他已经完全"厌倦"了。最后他终于醒悟:

鲁贝克教授:为了这些群众——为了"大众",把自己累

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

死,究竟有什么好处!(易卜生,1995d:273)

鲁贝克教授:(又严肃起来)那时我心里想的是这个:什么艺术家的任务、艺术家的使命这一套说法,我开始觉得都是空空洞洞、毫无意义的。(易卜生,1995d:303)

爱吕尼:我恨你,我恨你这个艺术家,因为你随随便便、漫不经心地抓了一个热血的身体、一个年轻的生命,为了满足你艺术上的需要,你销蚀了她的灵魂。(易卜生,1995d:309)

鲁贝克早年崇拜唯美主义艺术,他以少女爱吕尼为模特创作了杰作《复活日》。在这个过程中,他为了完成这个作品,残忍地拒绝了爱吕尼的爱情,克制了自己的感情。爱吕尼愤而出走,变成了一个放荡的女人。有人认为这部剧是易卜生最后的自白,他后悔将他的生命完全奉献给了他的使命、他的信仰——他的工作(葛斯,2018:117)。其实克尔凯郭尔早就意识到了这种危险,如果人缺乏内在的神性,那么周围世界不过是"一大堆信息"而已,紧接着"虚妄的热情","枯燥""烦恼"将接踵而至(克尔凯郭尔,2015:65)。不管是海达还是鲁贝克,他们都只是抓住了生活中转瞬即逝的东西,这个东西可能是金钱、地位、荣誉这些看似实在的东西,也可能纯粹是出于浪漫主义的幻想,他们把它当作救命的稻草,最后却发现手中空空如也,因此走向了绝对的空虚。在易卜生的剧作中,这就是个体性发展的必然结果。

回到思想脉络上,在北欧-日耳曼的思想谱系中,克尔凯郭尔和尼采无疑都是虚无主义的重要来源。洛维特认为,不管是讽刺、无聊还是忧郁,这些克尔凯郭尔著名的"存在"状态都有一种虚无的色彩。而尼采是第一个敢于直面虚无主义的哲学家,他在瓦格纳的音乐里听出了"宗教上的颓废",这是一种根深蒂固的虚无。如果说思想家们在用概念陈述虚无的逻辑,那么易卜生就是用人物呈现虚无的事实。在易卜生这里,虚无其实从其写作生涯的开端就产生了。

培尔:我要剥你的皮啦,亲爱的培尔!祈祷呀!流泪呀,现在都白搭。(拿起一个葱头,一层层地剥着皮)这是外头一层皮,全蹭破了,裂口啦,这是一个快淹死的人在抓住沉船,底下一层是瘦得像根稻草的乘客。尝尝看,还是有点儿培尔·金特的味道。里头这层就是淘金的"我"了。它要是有过水分的话,如今也已经枯干了。粗皮的这层就是赫德森湾那个猎取兽皮

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

> 的。里面那层像个王冠。这个不敢领教！不必多说,把它扔掉就是了。这是位考古学家,个子不高,但很壮实。这位是预言家,新鲜多汁。照俗话说,它浑身发臭,满是谎言,足以使诚实人的眼眶里淌出泪水。这一层,又柔软又白净,是个风流人。底下一层样子可怜,满身黑斑,使人想到黑人和传教士。(一下子剥掉几层)可真有不少层!什么时候才剥出芯子来哪?(把整个葱头掰碎)唉呀,**它没有芯子**,一层一层地剥到头儿,越剥越小。老天真会跟人开玩笑!(把碎片扔掉)(易卜生,1995a:423-424)

培尔晚年终于回到了故乡,他开始总结自己的一生。在这一生当中,他扮演过各种各样的角色,唯独没有成为“自己”。当他一层层剥开那象征着自我的洋葱之后,发现里面根本没有真正的内核。因为他一直在“绕道而行”,一直在向外追求“无限”,却不敢向内审视那个深度的自我。当他发现索尔薇格才是他真正的“帝国”时,他也即将结束人生全部的征程。不得不说,早期的易卜生还具有一点浪漫主义的色彩,而在他后期的剧作中,再也没有出现过像索尔薇格一样能够为男人无怨无悔地做出牺牲的女人,再也没有出现过能够引领我们上升的“永恒的女性”。

四、走火入魔的自我

个体性的极端发展结果就是虚无，这是一个“走火入魔的自我”。颓废、烦与虚无看似构成了一个自我封闭的循环,但这种绝对的空虚并不一定是寂静,恰恰相反,它往往是躁动不安的,有时候会转变成最物质化的享乐主义,但更多时候则表现为否定和破坏,甚至是暴力和毁灭(阿多诺,1982;布鲁姆,2013:285;莎乐美,2013:162)。

海达在不断地寻找解决无聊的办法，一方面她追求优裕的物质生活,另一方面——也许是更主要的方面就是不断地折磨身边的人。在知道乐务博格成为丈夫的竞争对手之后,她趁乐务博格的一时疏忽,偷走并烧毁了他的手稿。当然我们也可以认为手稿是泰斯曼偷走的,至少是他“捡到”的,但不管怎么说,他在口头上是愿意把手稿还给乐务博格的。海达却出于一种“变态”的心理,用这样一种毁灭的方式发泄她的内在冲动，她的生命力量只能通过这样一种扭曲的方式展现（塞萨,

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

2004）。[17]更加残忍的是，她还怂恿乐务博格自杀。

乐务博格：泰遏的灵魂整个儿都在那本书里。

海达：是的，我知道。

乐务博格：你也知道，她和我两个人在一块儿没有前途了。

海达：那么往后你打算走什么路呢？

乐务博格：没路可走。我只想找个结束——越快越好。

海达：（走近一步）艾勒·乐务博格，你听我说。你肯不肯把事情做得——做得漂亮一点？

……

海达：慢着，等一等！我得送你一件纪念品。（走到写字台前，开了抽屉和枪盒，拿出一支手枪回到乐务博格身边）

……

海达：拿去——现在你自己去使用吧。

乐务博格：（把枪掖在胸前衣袋里）谢谢！

海达：要做得漂亮点儿，艾勒·乐务博格。答应我！（易卜生，1995c：418-419）

让海达无法释怀的是，这个她曾经的恋人竟然和别的女人在一起了，而且还写了一本据说非常出色的著作，这部著作的名字叫《未来社会伦理学》。尽管易卜生在《海达·高布乐》的创作札记中说“这部著作是毫无意义的”，但是海达不管这些，她自己得不到的别人也休想得到，更何况这个别人是她从小就看不起的一个同学。她巧妙地利用了乐务博格的性格弱点，抓住了他想要“找个结束”的一闪念。更过分的是，她竟然要求乐务博格“做得漂亮点儿”，为的是满足她自己的虚荣心，在她的白日梦里，需要这样一个甘愿为她付出生命的男人。

一开始听到乐务博格的死讯时，她激动万分，觉得乐务博格居然有决心“撇下生命的筵席”，这件事做得太痛快、太漂亮了。让她意想不到的是，勃拉克告诉她，乐务博格虽然开枪把自己打死了，但并不是出于“自愿”，他是在妓院里因为争吵而不慎走火“误杀”了自己。对海达来说，这件事简直是奇耻大辱，表面上这是乐务博格的耻辱，但是在海达

17. 塞萨认为，海达作为将军的女儿，没有正常人的性经验。借用弗洛伊德的说法，也许是因为她无法把自己“降格”成为泰斯曼的性对象，她认为自己在地位、人格和力量上都是优于她丈夫的。当然，反过来也可以说无法“降格”的海达是泰斯曼的心理痼疾。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

心里,这件事对她本人的伤害更大。她的白日梦破碎了,在她的幻想中,她应该是那个索要圣人首级的莎乐美、应该是那个抱着于连脑袋的玛蒂尔德,这样才是“美的”,这样才是“漂亮”。但现实是丑陋的,勃拉克甚至因发现手枪的来源而威胁她,她可以接受某种意义上的“三角关系”,但是她不能接受自己被人操控。她无法接受这样的现实,按照易卜生在创作札记里的说法,这时的海达发现,“生活并不是悲剧性的……生活是荒谬可笑的”,于是她也自杀了(易卜生,2016:230)。

这种施虐受虐、操纵他人、谋杀和自杀的倾向,正是海达“着魔”的表征。[18]海达身上的这种“魔性”,甚至使她在摆布他人的愿望实现以后,转而去鄙视那个人。她身上始终有两种不同的愿望相互矛盾、不可调和,就像弗洛伊德所说的“被成功毁灭的人”那样,这种人的心理病症恰恰出现在愿望实现的时候,良心的力量禁止其享受收获。[19]对海达这个角色的理解历来是有些争议的,有些人认为她肤浅,比如勃兰兑斯(1982)认为她是“一个堕落的真正的典型,缺乏真正的价值,缺乏真正的能力去把自己的身心许给心上人”,即便如此,他也不得不承认海达是“一股力量”。也有人认为她是一位为了坚持自己信奉的人生观而不惜一切的英雄。

因此,海达的所作所为也许可以被视为她的反抗,“一种保留她自由权利的方式”(塞萨,2004)。易卜生在创作札记中说,泰斯曼对海达并没有爱,实际上,泰斯曼、他的两个姑姑和忠于他的女仆构成了这个家庭中“一个完整的实体”,他们有相近的思维方式、共享记忆。易卜生(2012:316)特别强调:“在表演时,存在于这个实体中的和谐感必须被传达出来。”对海达来说,这是一个多么强大的、异己的实体!女性主义者往往抓住这点不放,认为海达是家庭与社会的牺牲品,又意外怀孕,在对泰斯曼和勃拉克这两个男人彻底失望后,才不得不以自杀来摆脱这种荒谬的生活。这么说固然不错,她是这个虚伪、烦闷的资产阶层家

18. 王尔德认为,《海达·高布乐》具有希腊悲剧的特点,又或者“竟是《奥赛罗》的翻版”(布鲁姆,2019:210)。就像伊阿古那样,海达要把剧中的每一个人都杀掉或者搞垮。

19. 在《心理分析工作中遇到的一些性格类型》这篇文章里,弗洛伊德着重讨论了两个“被成功毁灭的人”,一个是麦克白夫人,另一个是易卜生剧作《罗斯莫庄》的女主角吕贝克。在弗洛伊德(2001:230-253)看来,吕贝克的悲剧是由其早年经历、乱伦关系、俄狄浦斯情结和“强迫性的重复”共同造成的。这种性格类型的人物在易卜生的剧作中并非个例。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

庭中唯一想去突破和反抗的人,但如果把其中的性别差异推而广之,也许就违背了易卜生的原意。[20]就像布朗德不见得非得是牧师一样,现实中的海达也未必一定是个女人,布鲁姆(2011:286)甚至认为:"如果她确实与某个易卜生熟悉的人相仿,那就是易卜生本人,正如他自己也意识到的。"

易卜生本人和海达以及他创造的其他很多角色的相似之处,就在于他们坚定不移、不屈不挠的个体性。这种个体性在易卜生的剧作中有一个很生动的形象——山妖。山妖作为一种角色只在《培尔·金特》中出现过,但是山妖作为一种精神贯穿在易卜生整个写作生涯中,甚至可以说,"易卜生主义的精髓就是山妖"(布鲁姆,2011:300)。山妖的精神集中体现在山妖大王的这句话里:

> 山妖大王:那边,在蓝天之下,人有句俗话:"人——要保持自己真正的面目。"这里,在山里,我们没工夫去考究这种伪善的道德原则,我们的说法是:"山妖——**为你自己就够了**。"(易卜生,1995a:330)

易卜生对"山妖"这个挪威民间传说中的形象进行了艺术化的改造,在故事原型中,山妖轻而易举地被培尔·金特砍死了,但是在易卜生笔下,山妖成为一种昼伏夜出但永远无法被消除的生物。易卜生还对其进行了哲学化的改造,"为自己就够了",这是培尔一直想要逃避却始终无法摆脱的宿命。有人认为,这句话是易卜生受到克尔凯郭尔影响的明证。在《论反讽概念》中,克尔凯郭尔表达过这样的观点:只要诗人旨在实现"我为自己就够了"的反讽概念,他就无法摆脱"自我的虚无"(布莱恩希尔德斯瓦尔,2004)。不止是培尔·金特,甚至不止是海达·高布乐、吕贝克小姐和鲁贝克教授这些明显具有山妖特点的人物,在易卜生创造的角色中,还有很多大大小小、各式各样的"山妖"。比如,布朗德也可以被视作一个山妖,在剧终他死于雪崩的时候,"观众或读者们只会觉得如释重负,因为这个醉心于末日审判的牧师再也不能以最高准则来毁掉他人了"(布鲁姆,2011:290)。《野鸭》中的格瑞格斯也可看作

20. 易卜生(2012:385)在挪威妇女权益保护协会一个宴会上说过:"在我看来,妇女的权利问题在总体上是一个全人类的问题。如果你们认真读过我的书,就会理解这一点。当然,在解决其他问题时顺便也解决妇女问题,这是很值得期待的;但那不是我的总的目标。我的任务一直是描写人类。"

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

一个“山妖”,在父与子的争吵中,他立志做一个“揭示真理的人”,他要用自以为是的真话来唤醒生活在生命谎言(life-lie)中的朋友,全然不顾“坚持真理”可能造成的可怕后果。还有《建筑师》里的索尔尼斯,他靠运气、狡诈和残忍获取了行业地位,又无所不用其极地压制“下一代人”崛起,甚至不惜以良心为代价:

> 索尔尼斯:像我一样,你身上也有山妖。是**咱们内部的山妖**——是它在发动咱们身外的力量。这么一来,不由你不服从——不管你愿意不愿意。(易卜生,1995d:63)
>
> 索尔尼斯:对了,这些妖魔!还有我身上的山妖——他们把她的精血吸干了。(无可奈何,狂笑)他们这么对待她,是为我的幸福着想!是的,是的!(凄然)现在她死了——为我而死。我活活地跟一个死的女人拴在一起。(非常痛苦)我——我偏偏又是个没有快乐就不能过日子的人。(易卜生,1995d:79-80)

和海达一样,索尔尼斯也是一个自我主义者,他竟然寄希望于一场火灾来成全自己的建筑事业,尽管在这场火灾中,他失去了仅有的两个孩子,尽管这场火灾让他的妻子变成了一个“死的女人”。索尔尼斯认为,快乐是没法用便宜的代价买到的,这代价不是金钱,而是“人的幸福”。最终,这代价让他失去了精神安宁,变成了半疯子、精神病和“狂人”。

其实,易卜生本人又何尝不是一个山妖呢?易卜生在18岁时就有过一个私生子,其生母是易卜生打杂的药铺的女佣,女佣比易卜生年长10岁。易卜生一直不愿意承担对这个孩子的养育之责,他一生当中可能只见过这个孩子一次。他难道不是在“绕道而行”吗?易卜生自己也承认,那个抛弃爱人的培尔·金特有很多他自己青年时期的印记。舍斯托夫(2019:182)更加严厉地指出:“我要重申一遍,《野鸭》的全部内容和震撼人心的意义就在于艾克达尔就是易卜生本人。是易卜生娶了别人的情人为妻,从妻子的情人那里获得财产,同时又善于对那些妨碍他发表崇高言论的一切视而不见,表现出吟唱诗人和先知的才华。”布鲁姆也认为,作为剧作家的易卜生才是那个“隐身的大妖”。不过在他看来,山妖就像酒神狄俄尼索斯一样,是“超善恶”的,“他们更像是些跋扈专横、心理失常的儿童”(布鲁姆,2011:288)。易卜生难道不知道自己身上有着山妖的特点吗?他知道,恰恰因为他知道,他才要用写作对自我进

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

行批判,他的写作和他的生活都是在“与心中魔鬼搏斗”。就像他笔下的海达一样,他的魔性和诗性是结合在一起的。[21]

五、尾声:世纪末与易卜生

如果以颓废文学和唯美主义来定义“世纪末文学”的话,易卜生显然不是一个世纪末文学家,倒不如说他是一个世纪末文学的反对者。正是因为这样,易卜生才和世纪末的问题有着密切的关系。本文把易卜生置于北欧-日耳曼的思想谱系中进行解读,认为“个体性”是理解这个思想谱系、理解易卜生剧作的关键。这也意味着,本文所指的“个体性”更多是从宗教信仰及其失落、或者主观性和意志的角度来说的,与霍布斯、洛克等为代表的英国社会理论中的政治秩序问题,以及启蒙哲学以来法国社会理论关注的个体与社会问题,在思想进路上存在显著区别。

或者毋宁说,由个体引出的问题构成了西方近代以来社会科学的总体性问题,即便到了帕森斯那里,“霍布斯的秩序问题”依然是现代社会理论发展的核心(李猛,2012;张国旺,2016)。如果说政治学讨论个体问题更多地涉及政治体或国家,那么社会学则逐渐将“社会”发展为区别于个体的研究对象。涂尔干曾经非常明确地讨论过个体与社会的问题,并不像一般所认为的“社会实体论者”那样,涂尔干其实非常重视“个体”或“个人”的价值,不过他认为过度的个人主义导致的自我主义是非常危险的(陈涛,2012;赵立玮,2014;孙飞宇,2018)。也许只有将“个体性”宗教的、非理性的甚至残暴的一面充分展开,才能凸显这个问题的严重性,易卜生塑造的诸多人物形象正是在这个意义上值得我们深思。

在这个视角下,十九世纪末的欧洲社会还远不是一个“除魔”的世界,它甚至具有非理性和反启蒙的色彩。当时的欧洲社会已经进入“群氓时代”,雅斯贝尔斯(又译“雅斯贝斯”)认为,群众统治的产生是与技术性生活秩序的发展密切相关的,问题在于“群众必须统治”但是“他们不能统治”。在这种局面下,“个人”岌岌可危,因此,克尔凯郭尔的思想

21. 易卜生(2016:227)认为,“在海达内心里隐藏着一首深沉阴郁的诗”。他显然对海达怀有一种谅解和感动。克尔凯郭尔(2015:193)日记里的一句话也可以作为一个类似的注脚:“我的这样一种个人存在不会是一种掺杂着一点魔鬼性在内的纯粹诗人的存在吗?”

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

才如此重要。在雅斯贝尔斯看来，克尔凯郭尔已经成为一个“德国性事件”，他的意义不在于教导人们用个人殉难的方式恢复基督教，而是让人们意识到他们正走在错误的道路上（雅斯贝斯，1997：12）。尼采同样看到了这一点，他斥责现代人早已抛弃了狄俄尼索斯之神，这个蛊惑之神要求人们“更强健，更邪恶也更深沉；也更美”，但是“崇拜着的群众”只懂得“同情”。尼采说，古老的斯堪的纳维亚人的灵魂不是为同情而造的，在这个意义上，德意志人相比于法兰西人的感觉、趣味、礼教，以及英格兰人的平民主义，其优势就在于“离未开化状态更近些”（尼采，2015：245–248、255、263、297–299）。

弗洛伊德深刻地洞见了其中蕴藏的危险，他认为，集体心理的背后仍是个人心理在起作用，所以，对勒庞所说的集团心理的分析最终仍要落脚在“自我分析”之上。而这个现代的深度自我、比意识还要更深的自我，极有可能是破坏性的，甚至具有一种“死亡本能”。在为答复爱因斯坦而写的《缘何而战？》这篇文章里，弗洛伊德分析了这种“死亡本能”如何导致了世界大战的产生（弗洛伊德，1997：74，2019：168–184）。就理解易卜生而言，弗洛伊德的重要性还在于他为我们提供了精彩的案例分析，他向我们展示了资产阶级是一个多么愧疚不安的统治阶级，他们的良心无处着落，破坏道德律令的潜意识已经从家庭转移至社会。

这种社会的病症靠政治手段无法解决，易卜生（2012：236）终生坚持这个观点，他说：“我在政治上是个异端论者。我不相信政治措施的解放力量，也不太信任那些当权者的利他主义和善良意志。”当然，我们也不可能在他的剧作中找到任何现成的方案。毋宁说，他给我们呈现的正是“个体性”本身的悖论。个体性导致的虚无也一直是易卜生关心的问题，如果说在其早期的作品中虚无还有一点浪漫主义的色彩，那么经过中产阶层“社会问题”的洗礼，虚无已经显露了它的极端性质，它不仅表现为一般意义上的颓废与烦，还容易引致毁灭自我与他人的严重后果。惟其如此，通过阅读易卜生，也许我们才能理解克尔凯郭尔那种想要成为自己却又成为不了的绝望之情。这种绝望并非通过培尔·金特的幻想或者通过布朗德的“意志之路”就能解决，而通过精神分析可能也无法最终解决。

本文仅就易卜生思想的一个侧面展开论述，就其文学性来说，易卜生的剧作之所以能够产生持续的影响，不仅在于他扭转了当时盛行于

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

北欧的“民族浪漫主义”思想，将真实的人物性格视为艺术创作的最高要求，而且通过对中产阶层生活的深描，开创了现代戏剧的先河。从艺术形式上看，易卜生的剧作也具有开创性的意义，后来的象征主义、表现主义剧作都可以在他这里找到源头，难怪他能够在一个小说盛行的年代为剧作争取到更多的观众和表演舞台。借用布迪厄（又译“布尔迪厄”）的说法，易卜生通过与勃兰兑斯、蒙克等评论家和艺术家的广泛交往，以及在剧场中和“大众”的互动，为自己开辟出了一个非常独特的文学场域（布尔迪厄，2016：83、98–105、191）。

回看中国，今天我们确实要比五四时期更容易理解易卜生了，不满、烦闷和虚无，不就是芸芸众生的日常状态吗？因此，我们现在更有必要回过头来看，易卜生对我们来说到底意味着什么？答案不是现成的，阅读对于每一代人来说都是一种“重复性”的工作，因此它才能具有一种使命的色彩。在阅读易卜生时，我们还得提醒自己，他虽然创造了这么多山妖式的角色，但这并不意味着他的世界是黑暗的，更不意味着我们可以超然于外，按照弗洛伊德（2020：16）的说法：“观众必须自己就是神经官能症患者。”为《培尔·金特》谱写过组曲的挪威音乐家格里格曾经说过：“他（易卜生）并不快乐，总像是含着一块冰，从来就没有融化过。然而在这块冰下却充满了温暖的对人类之爱。”[22]

参考文献（References）

阿多诺，泰奥多. 1982. 海达·高布乐的真理[G]//易卜生评论集. 高中甫，编选. 北京：外语教学与研究出版社.

巴特鲁姆，歌莉娅. 2020. 爱德华·蒙克：爱与焦虑[M]. 谷吉梅，译. 武汉：华中科技大学出版社.

勃兰兑斯，乔治. 1982. 第三次印象[G]//易卜生评论集. 高中甫，编选. 北京：外语教学与研究出版社.

布尔迪厄，皮埃尔. 2016. 艺术的法则[M]. 刘晖，译. 北京：中央编译出版社.

布莱恩希尔德斯瓦尔，克努特. 2004. 从怪异美学视角论《培尔·金特》剧中的身份危机[G]//易卜生与中国：走向一种美学建构. 王宁、孙建，主编. 天津：天津人民出版社.

布鲁姆，哈罗德. 2013. 西方正典[M]. 江宁康，译. 南京：译林出版社.

布鲁姆，哈罗德. 2019. 剧作家与戏剧[M]. 刘志刚，译. 南京：译林出版社.

陈戎女. 2001. 易卜生与宗教现代性——《布朗德》个案研究[G]//易卜生与现代性：西方与中国. 王宁，编. 天津：百花文艺出版社.

陈涛. 2012. 社会的制造与集体表象[J]. 社会 32（5）：47–79.

茨威格，斯蒂芬. 2000. 与魔搏斗的人[M]. 潘璐、何世平、郭颖杰，译. 合肥：安徽文艺出

22. 转引自阿凌·达尔的《爱德华·格里格的音乐与生平》（达尔，2013：75）。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

版社.
达尔,阿凌. 2013. 爱德华·格里格的音乐与生平[M]. 张先先,译. 北京:中央音乐学院出版社.
恩格斯. 1982. 致保尔·恩斯特[G]//易卜生评论集. 高中甫,编选. 北京:外语教学与研究出版社.
弗洛伊德,西格蒙德. 1997. 弗洛伊德后期著作选[M]. 林尘、张唤民、陈伟奇,译. 上海:上海译文出版社.
弗洛伊德,西格蒙德. 2001. 论文学与艺术[M]. 常宏,等,译. 北京:国际文化出版公司.
弗洛伊德,西格蒙德. 2019. 文明及其不满[M]. 严志军、张沫,译. 杭州:浙江文艺出版社.
弗洛伊德,西格蒙德. 2020. 达·芬奇与白日梦:弗洛伊德论美[M]. 张唤民、陈伟奇,译. 上海:上海译文出版社.
葛斯,埃德蒙. 2018. 易卜生传[M]. 王阅,译. 北京:中国人民大学出版社.
海德格尔. 1999. 存在与时间[M]. 陈嘉映、王庆节,译. 北京:生活·读书·新知三联书店.
黑格尔. 2011. 历史哲学[M]. 王造时,译. 上海:上海书店出版社.
胡适. 1998. 胡适文集(2)[M]. 北京:北京大学出版社.
克尔凯郭尔,基尔克果. 2015. 克尔凯郭尔日记选[M]. 彼得·P·罗德,编. 姚蓓琴、晏可佳,译. 北京:商务印书馆.
克尔凯郭尔,基尔克果. 2017. 恐惧与战栗[M]. 赵翔,译. 北京:华夏出版社.
李猛. 2001. 除魔的世界与禁欲者的守护神:韦伯社会理论中的“英国法”问题[G]//韦伯:法律与价值. 李猛,编. 上海:上海人民出版社.
李猛. 2012. “社会”的构成:自然法与现代社会理论的基础[J]. 中国社会科学(10):87-106.
鲁迅. 2006. 坟[M]. 北京:人民文学出版社.
洛维特,K. 2001. 克尔凯郭尔与尼采[J]. 李理,译. 哲学译丛(1):27-37.
曼,托马斯. 1982. 易卜生与瓦格纳[G]//易卜生评论集. 高中甫,编选. 北京:外语教学与研究出版社.
尼采. 2011. 瓦格纳事件/尼采反瓦格纳[M]. 孙周兴,译. 北京:商务印书馆.
尼采. 2015. 善恶的彼岸[M]. 赵千帆,译. 北京:商务印书馆.
塞萨,阿斯特里. 2004. 美—不满—虚无:《海达·高布乐》和尼采式的创造理念[G]//易卜生与中国:走向一种美学建构. 王宁、孙建,主编. 天津:天津人民出版社.
莎乐美,路. 2013. 阁楼里的女人:莎乐美论易卜生笔下的女人[M]. 马振骋,译. 上海:上海人民出版社.
舍斯托夫,列夫. 2019. 伟大的前夜[M]. 张冰,译. 北京:商务印书馆.
斯坦纳,乔治. 2018. 悲剧之死[M]. 陈军、昀侠,译. 杭州:浙江工商大学出版社.
苏国勋. 2016. 理性化及其限制[M]. 北京:商务印书馆.
孙飞宇. 2012. 论社会官能征——现代性与微观的爱之政治社会学片论 [J]. 社会学研究(6):19-45.
孙飞宇. 2018. 个体的自我保存与社会学的现代道德人格属性:《自杀论》中的双重结构[J].社会 38(6):125-154.
王楠. 2020. 颠覆与虚无:莎剧《麦克白》与《哈姆莱特》中的主观性困境[J]. 社会40(1):124-163.
韦伯,马克斯. 2010. 新教伦理与资本主义精神[M]. 苏国勋,等,译. 北京:社会科学文献出版社.
休斯克,卡尔. 2007. 世纪末的维也纳[M]. 李锋,译. 南京:江苏人民出版社.
雅斯贝斯,卡尔. 1997. 时代的精神状况[M]. 王德峰,译. 上海:上海译文出版社.
易卜生. 1995a. 易卜生文集(第三卷)[M]. 北京:人民文学出版社.
易卜生. 1995b. 易卜生文集(第五卷)[M]. 北京:人民文学出版社.
易卜生. 1995c. 易卜生文集(第六卷)[M]. 北京:人民文学出版社.

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v

易卜生. 1995d. 易卜生文集(第七卷)[M]. 北京:人民文学出版社.
易卜生. 1995e. 易卜生文集(第八卷)[M]. 北京:人民文学出版社.
易卜生. 2012. 易卜生书信演讲集[M]. 汪余礼、戴丹妮,译. 北京:人民文学出版社.
易卜生. 2016. 易卜生的工作坊:现代剧创作札记、梗概与待定稿[M]. 汪余礼,等,译. 武汉:武汉大学出版社.
张国旺. 2016. 孤独个体的共同生活:自然社会的"自然"与"社会"[J]. 社会 36(6):32-54.
张巍卓. 2021. 征服者于连:《红与黑》和 19 世纪欧洲精神革命[J]. 社会 41(2):113-137.
赵立玮. 2014. 自杀与现代人的境况:涂尔干的"自杀类型学"及其人性基础[J]. 社会 34(6):114-139.
赵立玮. 2015. 世纪末忧郁与美国精神气质:帕森斯与古典社会理论的现代转变[J]. 社会 35(6):1-30.
Gjesdal, Kristin. 2010. "Self-Knowledge and Aesthetic Consciousness in Ibsen and Hegel." In *Ibsen and the Modern Self*, edited by Kwok-kan Tam, Terry Siu-han Yip and Frode Helland. Hong Kong: Open University of Hong Kong: 1-16.
Sæther, Astrid. 2010. "Reflections on the Relationship between Ibsen's Character Peer Gynt and Edvard Munch's Perception of the Self." In *Ibsen and the Modern Self*, edited by Kwok-kan Tam, Terry Siu-han Yip and Frode Helland. Hong Kong: Open University of Hong Kong: 47-60.
Shaw, Bernard. 1917. *The Quintessence of Ibsenism*. New York: Brentano's.

责任编辑:冯莹莹

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://v